



Enthymema XXV 2020

Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello

Silvia Fantini

Università di Genova

Abstract – Il contributo confronta i testi metapoetici di Valerio Magrelli (Roma, 1957) e di Pierluigi Cappello (Gemona del Friuli, 1967 – Cassacco, 2017) che riguardano l'atto della scrittura. A partire dalla campionatura del lessico metapoetico nella produzione di ciascun autore, sono stati selezionati i termini della scrittura a mano risultati comuni a entrambi: *carta, gomma, matita, pagina, quaderno*. Il *corpus* è perciò costituito da componimenti che presentano almeno un'occorrenza di uno di questi sostantivi. L'analisi metrico-retorica dei testi ha permesso di individuare, oltre alle peculiarità individuali, alcune analogie, tra cui la costruzione di un mondo al di qua della pagina che protegge e imprigiona l'io poetico.

Parole chiave – Lessico metapoetico; Valerio Magrelli; Pierluigi Cappello; scrittura; matita; laboratorio; pagina; mondo.

Abstract – This article compares the metapoetic works on the act of writing by Valerio Magrelli (Roma, 1975) and by Pierluigi Cappello (Gemona del Friuli, 1967 – Cassacco, 2017). After studying and sampling the metapoetic vocabulary of each author, I selected specific terms that occurred in both authors' poems about the act of writing by hand: *paper, rubber, pencil, page, and notebook*. Therefore, this *corpus* consists of poems that include at least one of these nouns. The metric and rhetorical analysis of these poems allowed me not only to identify specific features for each author, but also to observe some analogies, such as the creation of a world existing "inside the poem" – a world that shelters and at the same time imprisons the "poetic I" of the authors.

Keywords – Metapoetic lexicon; Valerio Magrelli; Pierluigi Cappello; writing; pencil; laboratory; world.

Fantini, Silvia. "Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 608–28.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13699>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello

Silvia Fantini
Università di Genova

1. Lessico metapoetico

Secondo Guido Mazzoni «la poesia italiana moderna ha conosciuto due perdite del mandato sociale: quella di inizio Novecento e quella che comincia a emergere [...] nel corso degli anni Settanta» (13). Queste perdite del mandato da parte del poeta si verificano in contemporanea a un progressivo frastagliamento del sistema delle poetiche. Pur senza dimenticare che nessuna poetica condivisa ha mai goduto di confini netti e pedissequamente rispettati dai suoi seguaci, la difficoltà a inquadrare un autore entro un sistema aumenta a partire dalla seconda metà del Novecento e perdura ad oggi. Si potrebbe considerare questo dato in relazione a un contestuale incremento della pratica metapoetica da parte degli autori. Essi, in effetti, poiché si ritrovano privati della facoltà di contare su coordinate identificabili, tendono ragionevolmente a sviluppare una riguardevole produzione metapoetica, che consente a ciascuno di definire quale poetica intende seguire prima ancora di ricorrere a un'eventuale produzione critica. Secondo Enrico Testa nel panorama italiano a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta «l'unico principio regolatore nella produzione dei testi che si lascia immobilizzare pare, quindi, quello della molteplicità e della frantumazione dei codici, degli stili e degli enunciati» («Il codice imperfetto della 'nuova poesia'» 535). Testa pone l'attenzione su sette raccolte di altrettanti poeti pubblicate tra il 1976 e il 1981, una delle quali è *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli che esce nel 1980. In quella raccolta individua una «vocazione metatestuale» poiché «è un'ininterrotta interrogazione sulla natura della poesia e sulla sua costruzione» (Testa 568). L'intera produzione poetica di Valerio Magrelli avrebbe poi fornito un esempio di ricorrenza del discorso metapoetico. Prendendo, dunque, in esame la sua opera poetica, è possibile individuare dodici macroaree semantiche a cui ascrivere i singoli vocaboli impiegati dall'autore:¹

- arte: *arte* (84);
- editoria: *appendice* (431), *indice* (62, 67, 278), *libro* (41, 67, 68, 257, 431), *libro-elica* (357), *margini* (90), *pubblicare* (431), *sezione* (431), *sommario* (84), *stampare* (151, 479), *tipografico* (328, 353, 510), *torchio* (479), *volume* (431, 479);
- letteratura: *Amleto* (p. 607), *autobiografico* (287), *autore* (257, 425, 431), *chiosa* (62), *commentare* (84), *epilogo* (84), *ermenauta* (364), *figura* (92), *filologico* (367), *narrare* (39, 287), *opera* (81, 96, 296, 417, 425), *prosa* (257), *raccontare* (43), *racconto* (43, 62), *romantico* (606), *romanzo* (287, 376), *stile* (90), *Ugolino* (546);

¹ Tutte le citazioni dei testi di Valerio Magrelli sono tratte da *Le caviglie. Poesie 1980-2028*; siccome *Il commissario Magrelli* non vi è incluso, quando una citazione si riferisce a questo libro viene appositamente segnalato.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

- lettura: *illeggibilità* (510), *leggere* (31, 278, 287, 368, 399, 415, 495, 497, 499, 500, 547, 599), *lettore* (310, 325, 345, 346, 347, 376), *lettura* (368, 496, 498, 500, 501, 506), *rileggere* (368);
- lingua: *alfabeto* (278, 574), *anagramma* (607), *cirillico* (278), *consonantico* (245), *dialetto* (544), *dialogo* (431), *dizionario* (197), *erre* (207), *emme* (207), *enne* (264), *etimo* (252), *francese* (257), *frase* (140), *fricativo* (282), *grammatico* (257), *b* (163), *Inglese* (392), *iniziale* (287), *interlingua-spray* (355), *latino* (245), *lettera* (163, 275, 278, 323, 345, 415, 426), *lingua* (38, 81, 90, 140, 165, 197, 200, 215, 231, 245, 280, 282, 283, 288, 342, 355, 359, 395, 454, 509, 557, 574; 63 ne' *Il commissario Magrelli*), *linguaggio* (27, 200, 257, 311, 392, 509), *N* (264), *nome* (47, 50, 197, 223, 245, 251, 252, 279, 306, 307, 320, 353, 411, 513, 599), *P* (275), *parola* (9, 10, 26, 28, 30, 40, 45, 47, 48, 49, 50, 63, 81, 140, 177, 197, 201, 243, 245, 252, 257, 258, 278, 299, 301, 321, 323, 332, 342, 358, 374, 389, 396, 415, 451, 454, 464, 479, 505, 510, 557, 574), *parola-trattino* (282), *sillaba* (87, 299, 321, 367), *slavo* (544), *tedesco* (197), *verbo* (50, 197, 505), *vocabolo* (50), *vocale* (245);
- oralità: *dire* (97, 264, 287, 301, 311, 411, 419, 484), *parlare* (21, 39, 73, 243, 247, 287, 411, 574), *pronuncia* (276, 415, 574), *sussurrare* (243);
- poesia: *endecasillabo* (546), *metrica* (280), *ossimoro* (296), *poema* (62), *poesia* (15, 37, 15, 37, 92, 96, 201, 283, 368, 402, 410, 420, 444, 465, 479, 513; 3, 18 ne' *Il commissario Magrelli*), *quartina* (399), *raccolta* (431), *rima* (283), *sineddoche* (399), *sonetto* (353), *verso* (97, 175, 176, 201, 228, 253, 257, 297, 420, 546, 565), *versi-aghi* (402), *versi-bollicine* (297);
- poeta: *Betocchi*, Carlo (565), *Dante*, Alighieri (316), *Giovenale*, Marco (399), *Giudici*, Giovanni (297), *Krumm*, Ermanno (428), *Larkin*, Philip (420), *meta-me* (453), *PAC: poetografia assiale computerizzata* (399), *Pasolini*, Pier Paolo (568), *Petrarca*, Francesco (399), *poeta* (264, 296, 395, 399, 428, 606; 12 ne' *Il commissario Magrelli*);
- punteggiatura: *graffa* (588), *parentesi* (264);
- scrittura: *calamaio* (263), *calligrafia* (62), *carattere* (355), *carta* (13, 39, 42, 48, 62, 75, 118, 161, 315, 342, 479), *firma* (21, 245, 425), *firmare* (345), *foglio* (20, 25, 38, 42, 43, 50, 418, 479), *gomma* (418), *graffito* (355, 426), *grafia* (207), *grassetto* (353), *inchiostro* (42, 479, 510), *mail* (608), *maiuscola* (426), *manoscritto* (287), *matita* (13, 37, 146), *matita-manopola* (417), *mina* (263), *pagina* (9, 19, 20, 25, 32, 39, 40, 42, 43, 47, 50, 64, 67, 69, 82, 176, 258, 315, 376, 396, 417), *penna* (16, 43, 61, 62, 98, 263, 288, 342), *pennino* (263), *quaderno* (25, 40, 41, 42, 50, 426), *riga* (41, 42, 85, 96, 328), *scritta* (245, 258, 484), *scrittura* (10, 15, 43, 93, 97, 264, 479, 484), *scrivere* (16, 42, 45, 62, 68, 81, 93, 161, 178, 185, 264, 288, 392, 396, 399, 401, 484, 513, 608), *tastiera* (81, 356), *titolo* (510, 565, 568, 606);
- semiotica: *alfanumerico* (355), *codice* (311), *letterale* (278), *segno* (13, 20, 31, 37, 40, 50, 66, 68, 72, 139, 177, 213, 229, 348, 417), *testo* (364, 431, 608);
- traduzione: *traduction* (257), *tradurre* (257), *traduttore* (316), *traduzione* (81).

Il campo semantico linguistico risulta quello maggiormente visitato, al suo interno si potrebbero isolare i sottoinsiemi relativi alla grammatica e alle lingue straniere; i lemmi più frequenti, ossia *lingua*, *linguaggio*, *nome*, *parola*, non appartengono a una terminologia tecnica. Peculiari per la poetica dell'autore sono, poi, le aree semantiche dell'editoria e della traduzione, anche se esigue. I vocaboli della scrittura conoscono una diffusione appena poco inferiore a quelli linguistici e possono suddividersi a seconda che la scrittura sia svolta a mano, a computer o a bomboletta; anche questo campo semantico è costituito da termini appartenenti al linguaggio comune, ad esempio il sostantivo più frequente è *pagina*.

Lo studio di Magrelli e Cappello può essere impostato sulla base di un confronto lessicale. Pur trattandosi di due autori diversi quanto a poetica e a risonanza, entrambi praticano con assiduità il discorso metapoetico. Nonostante ciò non rappresenti un elemento propriamente distintivo, data la diffusione del fenomeno nella poesia contemporanea, una mappatura lessi-

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

cale incrociata permette di individuare l'eventuale compresenza di campi semantici. Nell'opera di Cappello funzionano le medesime aree notate per Magrelli, con la sola assenza di quella artistica:²

- editoria: *colophon* (359), *indice* (124), *libro* (103, 108, 127, 196, 209, 262, 347-348, 359), *stampare* (209);
- letteratura: *Achille* (108-9), *Angelica* (129), *Armida* (127), *Astolfo* (129), *Camus* (257), *Enea* (123), *Ettore* (108, 109), *Hemingway* (209), *Medoro* (129), *Namaziano*, Claudio Rutilio (105), *Odisseo* (106, 108), *Pequod* (209), *Priamo* (108), *racconto* (245), *Saba* (106), *Saint-Exupéry*, Antoine (107);
- lettura: *leggere* (pp. 104, 199, 209, 251);
- lingua: *-are -era -ire -ore -ato -ente* (p. 348), *alfabeto* (132, 262), *aggettivo* (234), *declinazion* [declinazione] (142), *desinenza* (132), *effe* (119), *espressione* (391), *gnu* (192), *grammatica* (264), *iniziali* (247), *lettera* (275, 361, 386, 388, 391), *maiuscola* (391), *nome* (245, 255, 271, 275, 289, 359, 361, 367, 388), *non* [nome] (222), *parola* (102, 120, 133, 134, 190, 193, 194, 196, 202, 205, 208, 233, 241, 251, 255, 260, 261, 262, 264, 270, 275, 283, 285, 287, 298, 317, 347, 348, 349, 378, 385, 391, 397), *perauile* [parola] (147, 165, 172, 178, 221), *sillaba* (122, 134), *verbo* (123), *vu* (119, 261);
- oralità: *dì* [dire] (pp. 141, 164, 178, 182), *dire* (124, 134, 135, 196, 245, 246, 247, 262), *parlare* (255), *pronuncia* (231);
- poesia: *filastrocca* (323), *metafora* (131), *poesia* (291, 347, 348, 349), *puisie* [poesia] (148) *quartina* (231), *rima* (110, 120, 323, 347, 348, 349), *rimà* [rimare] (183), *rimare* (348, 349), *verso* (106, 153, 272, 347);
- poeta: *arcade* (272), *Cappello* (388), *poeta* (105, 106, 107, 199, 264), *poete* [poeta] (142), *Pierluigi* (388);
- punteggiatura: *parentesi* (122), *punteggiatura* (260), *virgola* (121, 321);
- scrittura: *biro* (391), *carta* (103, 118, 206), *carta di navigazione* (123), *cartello* (250), *cartiglio* (133), *foglio* (102, 106, 108, 120, 134, 196, 242, 283, 388, 391), *fuei* [foglio] (148, 149, 215, 223), *gomma* (291), *grafite* (291, 388), *graffito* (243), *matita* (291, 388), *pagina* (104, 199, 203, 206, 209, 388, 391), *pagine* [pagina] (216); *quaderno* (345), *riga* (347), *risma* (196), *scriba* (206), *scrittura* (190, 360, 391), *scrivere* (103, 120, 127, 192, 206, 243, 250, 260, 262, 264, 279, 291, 323, 345, 347, 348, 349, 391), *scrivi* [scrivere] (148, 215, 216, 217, 223), *titolo* (196), *trascrivere* (120);
- semiotica: *asterisco* (247), *segnare* (215, 255), *screi* [segno] (145), *segno* (291, 388);
- traduzione: *tradurre* (233).

Dalla campionatura di Cappello, a primo impatto più esile per via di produzione che corrisponde circa alla metà di quella di Magrelli, emerge che anche nel suo caso l'area linguistica e quella scrittoria contengono il lessico più frequente. Nella prima, *nome* e *parola* e i corrispettivi friulani *non* e *perauile* risultano i termini più ricorrenti; nella seconda *foglio* e *fuei*, *pagina* e *pagine*, *scrivere* e *scrivi*. Spiccano all'interno del campo semantico della letteratura i nomi di personaggi letterari, mentre in quello editoriale si nota una minore precisione tassonomica.

L'area semantica relativa alla scrittura rappresenta, dunque, un consistente punto d'incontro tra i due lessici metapoetici sia per diffusione sia per attenzione agli strumenti e ai supporti impiegati durante la pratica scrittoria. Intersecando i rispettivi insiemi, i lemmi comuni a entrambi risultano *carta*, *foglio*, *gomma*, *graffito*, *matita*, *pagina*, *quaderno*, *riga*, *scrivere*, *scrittura* e *titolo*. Tra questi, oltre la metà riguarda la pratica della scrittura a mano, perciò il confronto tra i due autori si baserà sui testi che annoverano almeno un'occorrenza dei sostantivi *car-*

² Tutti i testi di Cappello sono citati da *Un prato in pendio. Tutte le poesie 1992-2017*; la campionatura non riguarda gli inediti.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

ta, foglio, gomma, matita, pagina, quaderno. Essi provengono dalle prime cinque raccolte di Magrelli, pubblicate tra il 1980 e il 2006, e da otto raccolte di Cappello uscite tra il 1998 e il 2010, poi tra il 2014 e la morte.

Nell'opera di Magrelli la critica letteraria ha sempre colto lo sviluppo artigianale del discorso metapoetico per *Ora serrata retinae*. Ad esempio, negli anni Novanta Vitaniello Bonito ha notato la corrispondenza tra la scrittura e «il gesto dello scrivere, la riflessione su di esso e il prodotto concreto, la cosa-scrittura» (111); Mario Inglese negli anni Duemila ha aggiunto che «la sua è una poesia che ha come tema la poesia stessa, la scrittura, lo strumento» (40). Nel 2018 Gianluigi Simonetti ha calcolato che «una poesia su tre contiene allusioni all'atto dello scrivere» (188), mentre Maria Borio ha illustrato l'equilibrio secondo cui «una serie compatta di poesie sull'immagine del quaderno (da “Non ho un bicchiere d'acqua...” a “La variazione della parola...”» della prima sezione «nella seconda sezione è controbilanciata da una sequenza metapoetica sulla scrittura (da “Scrivere come se questo...” a “Senza accorgermene ho compiuto...”» (213).³ Nel caso di Cappello, invece, il discorso metapoetico è stato osservato in testi specifici piuttosto che a livello macroscopico.

2. La metamorfosi in matita

Come emerso dalle intersezioni dei due lessici, lo strumento di scrittura comune a entrambi i poeti risulta la matita. Magrelli vi dedica un celebre testo programmatico, collocato nella sezione “Rima palpebralis” di *Ora serrata retinae*:

essere matita è segreta ambizione.
Bruciare sulla carta lentamente
e nella carta restare
in altra nuova forma suscitato.
Diventare così da carne segno,
da strumento ossatura
esile del pensiero.
Ma questa dolce
eclissi della materia
non sempre è concessa.
C'è chi tramonta solo con suo corpo:
allora più doloroso ne è il distacco. (13)

Il componimento conta quattro endecasillabi (vv. 2, 4, 5, 11), tutti con accento di sesta, e due dodecasillabi, che aprono e chiudono il testo; i restanti versi vanno dal quinario all'ottonario. L'aspirazione alla metamorfosi in matita viene sviluppata all'impersonale: gli infiniti (vv. 1, 2, 3, 5), il verbo *essere* alla terza persona singolare (vv. 10, 11, 12), il participio passato (v. 4). Il primo verso conferisce al testo un andamento speculativo, enfatizzato dalla corrispondenza tra scansione metrica e frase grammaticale. Soltanto pochi elementi tradiscono un coinvolgimento personale da parte del poeta: l'aggettivo *segreta* (v. 1) e il dimostrativo della prossimità *questa* (v. 8). Il ragionamento scivola lungo i chiasmi tra i versi 2 e 3, 4 e 5. Il verbo *bruciare* (v. 2) allude alla rinascita della fenice, anch'essa «in altra nuova forma susci-

³ Borio ha dedicato i sottoparagrafi “«Sto rifacendo la punta al pensiero»: la scrittura e la visione” (206-208), “Autoscopia” (211-15) e “La realtà e la lingua lenticolari” (215-21) di *Poetiche e individui* ai testi di *Ora serrata retinae* sulla scrittura.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

tat[a]» (v. 4).⁴ Le metamorfosi sono illustrate anche nei due versi seguenti: «da carne segno» (v. 5) indica un passaggio allo stato di grafite che rimane intrappolata nella carta e, così, diventa «da strumento ossatura / esile del pensiero» (vv. 6-7). Sembra, dunque, che il segno sia la quadrettatura o rigatura del foglio, che consente una scrittura ordinata. «Eclissi della materia» (v. 9) definisce questo processo agognato e introduce la metafora astrale, proseguita dal verbo *tramontare* (v. 11). Il monito finale mette in guardia dal rischio di una metamorfosi sclerotizzata, che interessa soltanto il corpo (vv. 11-12).

Pare che l'aspirazione a questo genere di trasformazione faccia eco, in chiave laica, al famoso motto di Madre Teresa di Calcutta «questo è ciò che sono: una matita di Dio. Una fragile matita con la quale Egli scrive ciò che vuole. Dio scrive attraverso di noi. Per quanto imperfetti noi siamo comunque strumenti, Egli scrive ciò che desidera» (“La mia vita” 177-178). La stessa metafora torna anche in “Soltanto il tempo veramente scrive”, il cui secondo verso specifica «usando come penna il nostro corpo» (Magrelli 62), e nel riferimento alla consustanziazione di “Questa carta è per me prima del sonno” (48) – che verrà analizzata nel paragrafo successivo.

In ambito poetico, invece, undici anni dopo la pubblicazione di *Ora serrata retinae*, Luciano Roncalli intitola la sua quinta raccolta *Versi a matita* (Ibiskos, 1991). Nel testo incipitario l'autore descrive le proprie abitudini compositive: «con gioia sfrenata scrivo e poi cancello / e poi riscrivo e poi ricancello / ripongo nel cassetto e poi ricomincio / con gli aggettivi una battaglia mai vinta / La gomma è la più importante parte / di questa matita e io l'adopero cento / e più volte per un solo verso un accento / in una furia contro me stesso ritorta» (Roncalli 15, vv. 18-25). Gli strumenti di cui si serve sono, dunque, la gomma (15, 13, 22, 16, 31) e «questa matita di plastica gialla / PAPER MATE NON STOP HB»,⁵ (15, vv. 9-10); il supporto scrittorio è la «pagina bianca» (16, 29). Con questo testo di poetica egli intende contrapporsi ai *poeti laureati*, oppone al loro il proprio metodo di lavoro (15, vv. 1-5).

La matita viene scelta come strumento preferito anche dallo scrittore austriaco Peter Handke ne *La storia della matita*, pubblicato da Residenz nel 1982 e tradotto da Emilio Picco per Guanda nel 1992. Il testo si presenta come una sorta di zibaldone, bacino di un'ingente quantità di possibili eserghi per nuovi libri. Gli stralci raccolti nel libro presentano così tanti di argomenti e toni che l'unico collante possibile è la matita con cui essi vengono scritti. L'opera mostra uno spiccato carattere metaletterario, soprattutto per via della continua tematizzazione dell'atto scrittorio, ad esempio: «per scrivere mi occorre: la mia tranquillità – poi l'eccitazione – poi l'acquietamento, e questo frase dopo frase. Senza questa triplice scansione non prede corpo una sola frase. Capite ora, quanto è difficile scrivere?» (120). La poetica di Handke possiede alcuni punti di contatto con quella di Magrelli, come la quotidianità della scrittura (19), il giornale (26), la traduzione (116), l'occorrenza per l'attività scrittoria (120), la vita delle parole (224), la solitudine della scrittura (226).

Tornando a Magrelli, si conviene che “Essere matita è segreta ambizione” esalta la matita in quanto oggetto capace di mutare la propria natura in funzione di una metempsicosi del pensiero.⁶ Cappello ne evidenzia, invece, la delebilità in “Poesia scritta con la matita”, pubblicata nella sezione “Restare” di *Mandate a dire all'imperatore* (Crocetti, 2010):

⁴ L'elemento piretico si ripresenterà in corrispondenza della carta all'interno di una pagina giornalistica. In “Réclame” (*Didascalie per la lettura di un giornale*) questo processo viene attutito a danno del fruitore di carta stampata: «inutilmente, fuggendo tra le pagine, il lettore prostrato cerca scampo / dagli incendi dolosi del marketing» (376, 8-11).

⁵ Nel testo, tra *Paper* e *Mate* è riprodotto il logo della marca, la sigla HB è racchiusa in un rettangolo nero, come si trova sulle matite.

⁶ In *Didascalie per la lettura di un giornale* alla trasformazione della matita corrisponde quella di Dafne in cellulosa. *Dal nostro inviato a: Trois-Rivières, Québec, capitale mondiale della cellulosa* si conclude, infatti, con i

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

sono devoto all'anima di grafite della matita:
un solo colpo di gomma e il segno lasciato sparisce,
sentieri imboccati con leggerezza
si riconducono alla docilità della via maestra
i crolli vengono evitati con un'alzata di spalle,
l'imprevisto è un vecchio con il pugnale spuntato.

L'anima di grafite non conosce soste, esitazioni:
nel suo stesso procedere in avanti
ci chiama alla prossimità del ritorno,
nel suo segno scuro riposa la dolcezza del bianco
e Angelina torna a sorridere
tenendo per mano un bambino
abbagliato dal sole.

Tricesimo, 5 gennaio 2010 (291)

La prima persona non intacca la patina apparentemente impersonale, a una prima lettura persino accostabile al testo di Magrelli: la prima persona, infatti, dopo l'incipit («sono devoto» v. 1), viene ripetuta soltanto un'altra volta («ci» v. 9). A differenza di «Essere matita è segreta ambizione», però, manca l'andamento elucubante, soprattutto nei tre versi finali (vv. 11-13), che mutano nettamente il tema fino a quel momento sviluppato. Distingue i due testi anche la devozione a cui Cappello dichiara di aderire con il verbo incipitario («sono devoto» v. 1) e con il riferimento alla matita nella sua «anima di grafite» (v. 1, 7). Il motivo di venerazione risiede innanzitutto nella cancellabilità, concetto sviluppato nel tetracolon *segno* (v. 2), *sentieri* (v. 3), *crolli* (v. 4), *imprevisto* (v. 6).

La cancellatura quale proprietà della gomma è stata già oggetto del componimento in dialetto santarcangelese di Raffaello Baldini intitolato «La gòmma» (*Intervity*, Einaudi, 2003).⁷ Anche il testo di Baldini è ripartito in due strofe. La seconda è formata unicamente dal verso «parchè mè te mi mònd i sbai ch'o fat» [perché io nella mia vita gli sbagli che ho fatto] (42, 12) e introduce uno scarto rispetto al tono semiserio della prima, precipitando la riflessione poetica nei ricordi del poeta. Così anche nel componimento di Cappello entra, attraverso la metafora del crollo, un episodio dell'infanzia: il terremoto del Friuli del 1976, che demolì la casa dell'autore, allora bambino (cfr. Fo 12). L'indicazione di luogo e data a pedice del testo conferma il riferimento poiché, come illustrato da Alessandro Fo, al momento della pubblicazione di *Mandate a dire all'imperatore* «Pierluigi viveva ancora a Tricesimo in una delle baracche di legno offerte dal governo austriaco ai terremotati» (33).

Nella seconda strofa la matita viene elogiata in quanto sicura: «l'anima di grafite non conosce soste, esitazioni» (v. 7). Proprio quando illustra questa caratteristica, il poeta sceglie di fare stilisticamente il contrario di quanto sta dicendo: con l'aggiunzione di *esitazioni* dopo *soste*, infatti, sceglie di esitare lui per primo. In questo modo anticipa i due versi successivi (vv.

versi «sento il mondo corrompersi, disfarsi / e Dafne proseguire la sua corsa / per diventare, fronda dopo fronda, / pagina» (315, vv. 11-14). Il poeta estremizza, dunque, la metamorfosi laurea della ninfa, aggiungendovi una seconda trasformazione da alloro a carta.

⁷ Come ricostruito da Gian Mario Villalta, Cappello entra in contatto con la poesia contemporanea dialettale a partire dalla pubblicazione de *Il me Donzel* sulla rivista *Diverse lingue* (17/18, maggio 1998) dell'editore Campanotto: «in linea con *Lèngua* di Gianni d'Elia, e poi con *Tratti* di Guido Leotta e Giovanni Nadiani, diventa uno dei poli principali della promozione della poesia che vede allora Franco Loi e Raffaello Baldini ai vertici dell'attenzione critica» (75-76).

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

8-9), che svolgono una funzione epesegetica: avanzare permette di tornare indietro. Si forma un equilibrio tra lo *yin* del segno di matita e lo *yang* del foglio di carta. Nella chiusa del componimento (vv. 11-13) irrompono due personaggi che provengono dal *fast-rewind* attuatosi nella memoria del poeta. Si tratta, infatti, di un ricordo d'infanzia risalente a quando «Pierluigi percorreva oltre due chilometri fra i suoi monti per andare a scuola, sotto la premurosa e frastornata guida della zia Angelina» secondo la ricostruzione di Fo (51). L'abbagliamento provocato nel sé bambino (v. 13) riassume il bianco abbagliante del sole e il nero dell'interno palpebrale.

La matita serve al poeta anche per asserire la propria identità. «Oggi. Scrivere il nome» deriva nuovamente da un ricordo infantile di Cappello, collocabile ai tempi della scuola (cfr. Fo 47). Il testo è stato pubblicato nella sezione eponima di *Stato di quiete* (Rizzoli, 2016):

comincia con lo scrivere il tuo nome,
perché ne resti traccia, qualche segno di grafite
risonante nel bianco. Con poche lettere
sigla decenni di storia, il silenzio
della pagina pronto a spalancarsi,
ad accogliere e disperdere.
Spicca nel bianco e non è più bianco
ma voce la matita che attraversa il foglio,
e goccia a goccia qualcosa cede e ti si allarga dentro:
Pierluigi, e dopo Cappello, in un sussurro un nome;
e dentro un nome, l'uomo che non concede a sé
i suoi stessi lineamenti protetti da un'ottusità misericordiosa.
Leggero, come la cenere. Fresco, come l'aria fra le dita.
Scomparso, come una nuvola. (388)

I riferimenti alla delebilità della grafite si direbbero apparentemente scomparsi: l'io poetico viene esortato a scrivere il proprio nome (v. 1) proprio per sintetizzare il tempo trascorso (vv. 2-4). Ma l'identità, che diventa reperibile solo nell'atto scrittorio (10), viene contemporaneamente condannata alla caducità.⁸ Come in «Poesia scritta con la matita» torna l'equilibrio tra bianco e nero, qui sviluppato nella metafora sonora (vv. 2-3, 7-8). Segue la *mise en abyme* che conduce dal *sussurro* al *nome* e, infine, all'*uomo* (vv. 10-11). Essa viene avvalorata metricamente dall'endecasillabo costituito dall'ultimo emistichio del verso 10 e dal primo del verso 11: «in un sussurro un nome; / e dentro un nome». Da questo sprofondamento consegue che l'uomo stesso è l'impedimento alla formazione della propria identità (vv. 11-12). Il segno di matita, come in «Essere matita è segreta ambizione» di Magrelli, è fautore della metamorfosi del soggetto, in questo caso in una triplice entità naturale costituita da *cenere*, *aria* e *nuvola* (vv. 13-14). Soprattutto nella cenere è possibile individuare un elemento piretico accostabile al *bruciare* della magrelliana «Essere matita è segreta ambizione».⁹ Inoltre, nel testo di Cappel-

⁸ A questo proposito si può richiamare la sezione *Il me Donzel* [Il me bambino] della raccolta in friulano *Amôrs* (Campanotto, 1999), dove Cappello si rivolge costantemente al sé stesso dell'infanzia. Uno dei momenti di questo monologo/dialogo include la presenza del foglio: il poeta adulto, infatti, prima chiede al Donzel di scrivere rivolgendogli l'esortazione «alore scrîf e clâr / scrivimilu sul fuei» [allora scrivi e chiaramente / scrivimelo sul foglio] (148, vv. 9-10); poi, nel testo successivo, la comunicazione muta direzione perché l'io adulto dice «vuê o ti consegnî un fuei» [oggi ti consegno un foglio] (149, v. 13).

⁹ Pur senza l'intervento della matita, in Cappello la pagina ospita ancora l'azione piretica in *Abbiamo letto millenni quaerendo*, in *Assetto di volo*, che termina con i versi «ma d'ansia d'emendarci sulle pagine, a chi, se non a noi, brucia la brace?» («Un prato in pendio» 104, vv. 6-7). L'*emendatio* filologica diventa

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

lo il soggetto trasformato compie un moto ascensionale, poiché la sequenza comincia dalla cenere, prosegue con l'aria, in grado di sollevarla, e termina con la nuvola, agglomerato della cenere in volo, che subito si disperde. *A latere* si può aggiungere che la matita per lui rappresenta una scelta non solo stilistica ma anche pratica dettata dalla sua condizione di salute.¹⁰ Cappello vi fa riferimento nella prosa inedita "Un dolore lungo un addio":

scrivere è registrare. Nel senso di dare un registro a qualcosa di informe e inafferrabile come può essere un pensiero. E io lo faccio su piccoli taccuini, scritti a matita. Non per vezzo; per praticità. Adagiato e stanco come sono, un tablet sarebbe pesante, anche se rapido. Il taccuino no. E se usassi una biro anziché la matita le parole si arresterebbero dopo poche righe: l'inchiostro non può uscire in salita. Sono tornato indietro nel tempo, un bastoncino, un piccolo supporto scrittorio e la scrittura, la più grande invenzione dell'essere umano, dopo il dominio del fuoco. (438)

Al contrario del lessico scrittorio di Magrelli, dove compaiono lemmi come *grassetto*, *mail*, *tastiera*, in quello di Cappello il vocabolo di tecnologia più avanzata è *biro*. Nella sua poetica archeologica, allora, quest'ultimo colloca l'invenzione della scrittura al di sotto solamente della scoperta del fuoco.

Dopo gli anni Ottanta il sostantivo *matita* si ripresenta nell'opera di Magrelli ne "In regione dissimilitudinis", pubblicata nella sezione "Uscita di sicurezza" di *Disturbi del sistema binario* (Einaudi, 2006). Ormai, però, essa non funge più da strumento per la scrittura perché l'autore è ora intento a realizzare un ritratto della figlia: «vedere se / questa matita-manopola / percorrendo le stazioni del volto / riesce a intercettare / qualcosa della sua fisionomia / banda sonora, canale d'ascolto» (417, vv. 7-12). Lo strumento ha mutato anche la sua veste morfologica, dal momento che gli è stato aggiunto il sostantivo *manopola* (v. 8). L'agglomerato così ottenuto contiene entro i propri confini grammaticali il nucleo della metafora radiofonica sviluppata nei versi seguenti (vv. 9-10). Solo ora che la matita non serve più per scrivere si presenta la *gomma*: «se n'è andata, non c'è / nel triste abbozzo che rimane sul tavolo, / fra trucioli di gomma e fogli accartocciati» (vv. 38-40). Il soggetto grammaticale di questi versi è «la Grande Somiglianza» (v. 27), fuggita dal disegno. Nonostante l'azione riguardi ora una disciplina diversa dalla poesia, l'io poetico resta comunque bloccato in una posizione subordinata.

3. Nel laboratorio del poeta

Il logoramento tipico della matita torna nei testi di Magrelli che descrivono il suo laboratorio poetico: «gli occhi si consumano come matite / e la sera disegnano sul cervello / figure appena sgrossate e confuse» (37, vv. 4-6). In questa sorta di compiuta poetica, il soggetto rimane nuovamente in disparte, lasciando che siano gli *occhi* a registrare, per quanto imprecisamente, le *figure* incontrate durante la giornata appena trascorsa. Egli può solo coglierne i frutti spontanei:

ogni sera chino sul chiaro
orto delle pagine,
colgo i frutti del giorno

un atto che l'io compie su sé stesso e viene accostata alle braci, suggerendo una rimozione degli errori attraverso il fuoco.

¹⁰ Dall'età di sedici anni il poeta ha perso l'uso delle gambe in seguito a un incidente stradale (cfr. Cappello, *Questa libertà*, Fo 13).

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

e li raduno. Allineati
su filari paralleli corrono i pensieri,
tracce di accorti innesti.
La mia vita è legata
al frugale raccolto,
il suo consumo è quotidiano, dimesso.
Nessuna logica è nel prendere
i fiori o i frutti secchi. L'unica,
e può bastare, è in questa secrezione
spontanea e vegetale dell'idea.
Lenta commozione della terra
che turbata la concepisce. O la cucina
per il suo disadorno commensale. (19)

La ricorsività fonica delle assonanze e delle allitterazioni riempie lo spazio sonoro delimitato dalla ricorsività ritmica dei metri. L'alternanza di novenari (vv. 1, 4, 10, 11 + i primi due emistichi dei versi 9 e 15), settenari (vv. 3, 6, 7, 8) e senario (v. 2) conduce a un epilogo in metri maggiori, tra cui endecasillabi (vv. 12, 13, 16) e decasillabo (v. 14). In questo schema metrico si susseguono la rima *secrezione* : *commozione* (vv. 12, 14), le consonanze intraversali *colgo* – *giorno* (v. 3), *paralleli* – *pensieri* (v. 5) e intersversali *logica* – *unica* (vv. 10, 11), *bastare* – *vegetale* – *commensale* (vv. 12, 13 16). Le allitterazioni crescono a grappolo l'una sull'altra: /c/ (v. 1, 14-16), /r/ (vv. 3-6, 8, 10-11, 14-16), /l/ (vv. 4-5), /t/ (vv. 6-7, 14-15), /s/ (vv. 9-13). Questo brulichio sonoro corrisponde alla spontaneità con cui crescono (v. 14) «i frutti del giorno» (v. 3). La «lenta commozione della terra» (v. 14) viene giustapposta alla «secrezione / spontanea e vegetale dell'idea» (vv. 12-13) poiché funge da seconda apposizione di *logica* (v. 11). Si può, allora, ipotizzare che sia questa idea-terra, in quanto unica logica, ad aver disposto con accortezza i filari in ordine parallelo (v. 5). All'io poetico non resta, dunque, altro da fare se non attingere un «frugale raccolto» (v. 8).

In “C'è silenzio tra una pagina e l'altra” (82) la metafora naturale trova un ulteriore sviluppo. La pagina viene descritta come un terreno inframmezzato da strisce boschive: «la lunga distesa della terra fino al bosco / dove l'ombra raccolta / si sottrae al giorno, / dove le notti spuntano / separate e preziose / come frutta sui rami» (vv. 2-7). L'azione del raccogliere torna poi in “Prima dell'ultima curva del giorno” e identifica il ruolo del poeta, mostrato mentre coglie le «parole con cui dormire» (9, v. 2); oppure egli è un «antico agricoltore» (20, v. 12) che, però, non ha la facoltà di «attendere l'ora della piena / né provocarla» (vv. 14-15). L'io poetico, impotente di fronte alla vita delle parole, si limita a segnarle «nel buio / e il giorno che segue le trova / deformate dalla luce e mute» (40, vv. 4-6). Egli è in grado soltanto di trasmettere il testimone dalla notte al giorno, la manipolazione delle parole non spetta a lui ma al tempo. Si limita a registrarne i movimenti, come quando chiarisce che «io scruto le parole come dadi / o bestie sacrificali o uccelli, / e ne consulto l'intreccio / e ne misuro l'andare / nel cielo del cervello» (47, vv. 9-13).¹¹ Ma, proprio per la sua posizione subalterna, la parola poetica può diventare oggetto di culto e la scrittura la preghiera da rivolgerle, «il pellegrinaggio serale del pensiero» (v. 2) o «la muta / taumaturgia del gesto» (vv. 6-7), fino a diventare eucarestia:

¹¹ Esiste un ambito in cui il poeta ritaglia per sé un ruolo non del tutto subalterno come durante l'atto della scrittura. In *L'imballatore (Esercizi di tiptologia)*, Mondadori, 1992), egli fa una dichiarazione di poetica traduttologica. In questa operazione sostiene di trasportare «casce con la scritta / “Fragile” di cui ignor[a] l'interno» (Magrelli 258, 14-15), ma è comunque impegnato a «cambiare casa / alle parole» (vv. 4-5), spostando sé stesso (v. 10).

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

questa carta è per me prima del sonno
l'incarnazione del corpo
nel velo del pane.
Comunione e consunzione
dell'ultima parola.
Come se ogni sera
lasciassi sopra il letto
una lapide quotidiana,
l'emblema per conoscere chi dorme. (48)

In una cornice di endecasillabi (vv. 1, 9) i metri del componimento annoverano il senario (v. 3, 6), il settenario (vv. 5, 7), l'ottonario (vv. 2, 4) e il novenario (v. 8). La rima interna intersversale *incarnazione : comunione : consunzione* (vv. 2, 4) individua il nucleo del testo, che consiste ancora nella sublimazione del consumarsi della grafite. Il *foglio* (v. 1) e l'*ostia* (v. 3), assimilati per lo spessore e il candore, sono la destinazione di questa metamorfosi. Se, però, il rito viene definito *comunione* (v. 4), il verso non giunge all'attesa consustanziazione, bensì alla sola *consunzione*. Questo sostantivo funge da antecedente della similitudine cimiteriale (vv. 6-8) e da spia del fatto che la sacralità fino a questo momento evocata non giunge a comprendere interamente la parola. La scrittura, non più pellegrinaggio né taumaturgia, è ora «lapide quotidiana» (v. 8) di un soggetto che ogni sera, con il sonno che segue la pratica scrittoria, prefigura la propria morte. La trasformazione del corpo in carta, inoltre, si ripresenta in un altro contesto metaforico in «Di sera quando è poca la luce», dove l'io poetico è intento a «tessere / l'arazzo del pensiero / e disponendo i fili di me stesso / disegnare con me la mia figura» (75, vv. 5-8). Aspira a compiere un autoritratto tessile paragonandosi a «un sarto / che sia la sua stessa stoffa» (vv. 14-15) e accentuando l'artigianalità dell'atto scrittoria: «questo non è un lavoro / ma una lavorazione» (vv. 9-10).

La metafora testo/tessuto vanta, senz'altro, una tradizione letteraria sterminata, della quale Guglielmo Gorni ha fornito una ricognizione dall'antichità latina fino al Cinquecento italiano (cfr. *Metrica e analisi letteraria* 137-52). Egli ha, inoltre, riflettuto proprio sull'«importanza metaforica e non» dello strumento della scrittura «nell'idea che la cultura novecentesca ha di poeta» («Metafore del far poesia nella poesia del Novecento» 407-8) in relazione a Giosuè Carducci, Marino Moretti, Tonino Guerra e Andrea Zanzotto, non mancando di segnalare come precursori Dante e Cavalcanti.

La metafora tessile, assieme al tema della costruzione dell'identità attraverso la scrittura, interessa anche il discorso metapoetico di Cappello ne «La carta», nella sezione «Il settimo cielo» de' *La misura dell'erba* del 1998:

resta la carta mentre mi dileguo
specchio di me ma che non è me stesso
rimedio oppure tedio quando inteso
trame di me scrivendomi e m'insegno (103)

Il testo appartiene agli esordi poetici dell'autore, come si può notare dal radicamento ancora totale all'endecasillabo, qui tendenzialmente accentato nelle sedi pari,¹² e dall'impiego della rima incrociata e interna (v. 3). La coesione sonora è assicurata dall'allitterazione di /m/, diffuso nell'intera quartina. Questi dispositivi esemplificano il concetto definito da Gian Mario Villalta «*sound* che ignora il «rumore» della parola quotidiana» («Non un milligrammo in meno» 67) in riferimento alle prime prove poetiche dell'autore, che «dimostrano

¹² Le sezioni *Il settimo cielo* e *Arie* adottano totalmente l'endecasillabo.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

come egli pensi – ancora per poco – che in poesia si possono usare soltanto violini e flauti» (67). La metafora tessile, notata anche nella magrelliana “Di sera quando è poca la luce”, segue quella speculare. Anche Cappello, poi, associa alla scrittura un logorio della personalità (v. 1), di cui resta solo un’immagine non fedele (v. 2), tanto che l’io è condannato a una *quête* irrisolta (v. 4).

Un concetto sfuggente di identità viene riproposta in “D’inverno”, pubblicata in *Dentro Gerico* (Circolo Culturale di Meduno, 2002): «questa geografia assediata, il tavolo / i libri, le risme di fogli sparse / i cataloghi di grande formato / i titoli dei libri, io giroscopio e centro / nel vetro della mia assenza» (196, vv. 6-11). Il giroscopio è uno strumento di bordo degli aerei che durante le manovre di virata permette di controllare la direzione di volo fornendo indicazioni senza gli errori dovuti alle accelerazioni (Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* VI 852-53). L’io poetico si definisce attraverso questo termine aeronautico, alludendo così alla capacità di orientarsi nel particolare ambiente *geografico* rappresentato dal tavolo da lavoro (v. 6). Egli sta al centro di questo territorio popolato da *libri*, *fogli*, (v. 7), *cataloghi* (v. 8), *titoli* (v. 9), da loro viene *assediato* (v. 6) e, nonostante la propria facoltà di orientamento, annullato (v. 10).

4. La geografia citeriore

Le caratteristiche dei laboratori poetici di Magrelli e Cappello conducono a un approfondimento delle figure retoriche di ambito geografico riferite alla pagina poetica. Nell’opera di Magrelli, come notato anche da Francesco Diaco, «il mondo esterno, nella sua dinamica varietà, fa capolino solo grazie alle metafore e alle similitudini» (178). L’ambientazione claustrofobica funziona, quindi, grazie all’argomento metapoetico e all’imbuto della metafora, che filtra l’ingresso del mondo. Dunque, non solo l’esterno varca il confine poetico, ma il mondo poetico citeriore si comporta come se fosse lui stesso un *fuori*. Nel foglio ha, innanzitutto, accesso una serie di mondi celati l’uno dietro all’altro, il verso di Magrelli li esplora scendendo sempre più in profondità:

dietro queste immagini che lampeggiano
sul foglio c’è una regola,
un punto geografico del mio osservare,
una gradazione delle diottrie mentali,
un’impronta digitale,
dietro questa mia lingua
c’è una popolazione del cervello.
Dietro di me ci sono io, bifronte,
curvo sullo specchio del pensiero. (38)

L’universo racchiuso entro la pagina viene organizzato secondo il *tricolon* «dietro queste immagini» (v. 1), «dietro questa mia lingua» (v. 6), «dietro di me» (v. 8). Il passaggio dal primo al secondo livello è contrassegnato dalla diafora dell’aggettivo dimostrativo con valore deittico di prossimità; quello dal secondo al terzo dall’impiego dell’aggettivo e del pronome personali. Il primo livello si ramifica nell’ulteriore *tetracolon* «una regola» (v. 2), «un punto geografico» (v. 3), «una gradazione» (v. 3), «un’impronta digitale» (v. 5); così come il terzo livello nel *tricolon* «io» (v. 8), «bifronte» (v. 8), «curvo» (v. 9). Il secondo livello è espresso dal sostantivo collettivo «popolazione» (v. 7) che prosegue la pluralità. Questa organizzazione sintattica ad albero può, così, fornire un esempio di «lirismo argomentativo» (Testa, *Dopo la lirica* 357). Nel testo la metafora consente solo apparentemente l’ingresso del mondo esterno: l’azione di lampeggiare è svolta dalle immagini sul foglio (vv. 1-2), la geografia è delimitata dal raggio

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

dello sguardo (v. 3), l'occhio viene sublimato in ingranaggio della mente (v. 4), la popolazione abita soltanto nel cervello (v. 7), la concretezza dello specchio in quanto oggetto viene annullata dall'astrazione nel pensiero (v. 9). Questo testo applica, insomma, quanto quello successivo, diventato un celebre manifesto, illustra programmaticamente:

un tempo si portava sulla pagina
il giorno trascorso, adesso invece
si parla solamente del parlare.
Come se nel tragitto
dall'impressione alla carta
si fosse dischiusa una vertigine.
Dunque passando
dall'una all'altra sponda
tutte le mercanzie vanno perdute
e il viaggiatore
dimenticato il viaggio
sa narrare soltanto del pericolo corso. (39)

Forse uno dei massimi esempi del «piglio talvolta quasi speculativo» (Testa 357) di Magrelli, questo testo non consiste solo in una dichiarazione di poetica ma in una dichiarazione di poetica della poetica. L'autore non si limita, infatti, ad illustrare in poesia il proprio modo di fare poesia, bensì descrive in poesia il modo di fare poesia sulla poesia, cioè metapoesia. Inoltre, attraverso l'impiego del soggetto indefinito («si portava» v. 1, «si parla» v. 3), estende la referenza a tutti i poeti a lui contemporanei, riassunti nella metafora del viaggiatore (vv. 10-12), e li mantiene distinti dai poeti di «un tempo» (v. 1). Quel contenuto di cui i poeti d'oggi non sono più in grado di scrivere viene semplicisticamente riassunto nel «giorno trascorso» (v. 2) e, in seguito, metaforizzato nelle «mercanzie» (v. 9) perdute dal viaggiatore amnesico. Che l'autore intenda veramente ridurre tutta la poesia a lui precedente a un esercizio diaristico non è plausibile, ma senz'altro questa definizione risulta appropriata alla poetica della raccolta, dove il cronotopo deputato alla scrittura è il proprio letto prima di dormire. Tutto il testo funziona per coppie di elementi o legati per analogia o contrapposti per antitesi, tutti scatenati dall'opposizione temporale tra passato (vv. 1-2) e presente (vv. 2-3). Il discorso metapoetico viene associato per similitudine alla vertigine (vv. 4-6), poi al viaggio attraverso la metafora (vv. 7-12). Magrelli anche in «Foglio bianco» (25), un testo con un'analoga scansione in due tempi con prima la similitudine e poi la metafora, scrive che «s'aprirà una vertigine / in questo quadernetto giallo» (vv. 8-9). Descritto per coppie di elementi, il cratere che si apre in «Un tempo si portava sulla pagina» va «dall'impressione alla carta» (v. 5), «dall'una all'altra sponda» (v. 8). Le due coordinate copulative che concludono il testo (vv. 9, 12) rispecchiano quelle incipitarie, in coordinazione avversativa (vv. 1, 2). Corroborano, infine, la rotondità del componimento le figure di ripetizione, che a loro volta collegano parti del discorso: il poliptoto, quasi epanadiplosi, *parla* – *parlare* (v. 3), la figura etimologica *viaggiatore* – *viaggio* (vv. 10-11), la rima derivativa *trascorso* : *corso* (vv. 2, 12), che conferma fonicamente la specularità frasale. La solennità richiesta da una poetica di poetica è, infine, assicurata dai tre endecasillabi iniziali.

«Foglio bianco» anticipa, inoltre, il trittico del quaderno individuato da Sabrina Stroppa:

lo spazio della scrittura è appunto il «quaderno», tante volte menzionato in incipit, poggiato su un deittico approssimante e circoscrivente («Questo quaderno»). È possibile individuare in *Rima palpebralis* un vero «trittico del Q», regolato da relazioni intertestuali non lontane da quelle che legano i *fragmenta* petrarcheschi (cfr. *Osr* [34], 3; [35], 1; [36], 1), preceduto dalla *diminutio* ironica di «questo quadernetto giallo» nella chiusura di [19], 9 (doppiamente ironica, nella scelta dell'ipocoristico e del colore: il giallo è scarto straniante rispetto all'apertura solenne sul «Foglio

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

bianco / come la cornea di un occhio»); e poi riverberato dal suo 'squadernarsi' in *fogli e carte* (cfr. [14], 3 «questi fogli»; [36], 14 e [37], 4 «questo foglio»; [42], 1 «Questa carta»¹³ (11)

La serie di componimenti sul quaderno mette in luce l'atteggiamento duplice che il poeta assume nei confronti di questo determinato spazio scrittorio. Stabilito che la claustrofobia ne è una caratteristica costitutiva, «questo quaderno è il mio scudo, / trincea, periscopio, feritoia» (Magrelli, *Le caviglie* 41, vv. 1-2), perciò fornisce al poeta una difesa necessaria alla sua sopravvivenza. Eppure già nel testo seguente il meccanismo si ritorce contro il suo stesso costruttore: «io resto prigioniero / mentre tra me / e il cielo della carta / continueranno a correre / le sbarre dell'inchiostro» (42, vv. 5-9). L'unico elemento naturale incluso nell'estensione della metafora è, stavolta, il cielo, ulteriore spia dell'inaccessibilità della natura nella prima raccolta magrelliana. Infatti, anche nel testo seguente si legge: «questo foglio ha i confini geometrici / di uno stato africano, in cui dispongo / i filari paralleli delle dune» (43, vv. 4-6), dove ancora una volta il mondo naturale deve attraversare il filtro della metafora per poter accedere alla pagina poetica. In questo caso si potrebbe azzardare che il filtraggio sia avvenuto più facilmente perché i confini degli stati sono una convenzione umana astratta, una dimensione già di per sé grafica e retorica. Come illustra Franco Farinelli, infatti, il *dispositivo cartografico* assume un *potere ontologico* poiché effettua «la riduzione dell'oggetto, secondo il meccanismo procedimento della scala, a sineddoche o metonimia di se stesso» (129). Le *dune*, l'unico elemento del paesaggio naturale, vengono, allora, addomesticate in *filari* paralleli come i versi e come i confini arbitrari.¹⁴ Rimanendo in un contesto qualificato come esotico, «capita anche che giungano sul foglio / nomi improvvisi, nomadi / che vagano qualche tempo / prima di ripartire» (50, vv. 14-17). Nella geografia dello spazio poetico si verificano spesso avvenimenti che non dipendono dalla volontà dell'autore, che si definisce «il custode del quaderno» (50, v. 19), come quando egli constata che «spesso c'è bonaccia sulla pagina» (69, v. 1). Quindi, se il paesaggio naturale viene volentieri depotenziato, le entità astratte appartenenti al campo semantico della poesia vengono, invece, animate dalla personificazione, cosicché «quello che arriva sulla carta è solo / il commento residuo d'un poema / perennemente disperso» (62, vv. 7-9). Analogamente a «Un tempo si portava sulla pagina», la scrittura poetica può ospitare solo una conclusione monca, frutto bacato di un processo perso nell'oblio.

È, inoltre, possibile registrare un cambio di supporto scrittorio in corrispondenza del passaggio alla poesia civile. In «12 settembre 2001», pubblicata nella «Prima parte» di *Disturbi del sistema binario*, l'autore, nonostante mantenga il termine *pagina*, spiega di stare scrivendo quel preciso testo intitolato «12 settembre 2001» sul «cartone bianco / che tiene in piega le camicie» (396, vv. 1-2). Egli non perde comunque l'abitudine di descrivere la dimensione poetica come un mondo a sé, dato che conclude il componimento con la metafora meteorologica «ma mi accontento anche di una schiarita sulla pagina / prima che ricominci a diluviare» (vv. 13-14).

Ma il poeta dimostra di trovarsi a proprio agio in questo spazio claustrofobico, al punto che lo arreda:

questa pagina è una stanza disabitata.
Ogni tanto porto una seggiola rotta
o un pacco di giornali, e li abbandono

¹³ Ne *Le caviglie* rispettivamente alle pp. 40, 41, 42; 25; 20, 42, 43, 48.

¹⁴ Una similitudine con l'esterno che impiega come secondo termine di paragone un elemento antropizzato è usata da Magrelli anche in *Nature e venature* (Mondadori, 1987): «versi come vessilli sulla pagina» (176, v. 1).

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

in un angolo: nient'altro.
Quello che avanza si dispone qui
e nella tregua dell'uso si deposita.
È l'ultima sosta degli oggetti
prima d'uscire dall'orizzonte della casa,
nella luce chiara del loro tramonto. (64)

La pratica poetica si rivela, così, deputata a una funzione di igiene domestica. Come essa funge da filtro tra il mondo lo spazio poetico, così svolge la sua funzione anche in direzione opposta. La camera e la pagina arrivano a combaciare quasi completamente. Lo spazio ricavato dall'autore all'interno della poesia assume ora una profondità più evidente grazie al fenomeno della logodeissi.¹⁵ L'aggettivo dimostrativo della prossimità *questa* (v. 1) e l'avverbio deittico di luogo *qui* (v. 5) stabiliscono, infatti, che lo spazio a cui il testo fa riferimento è il testo poetico stesso e invitano il lettore a posizionare quella stanza in corrispondenza di quella esatta pagina della raccolta *Ora serrata retinae* del poeta Valerio Magrelli.¹⁶ Il consueto nitore è reso dai parallelismi sintattici e semantici e, in più, dagli abbinamenti tra i sostantivi e i relativi specificatori. Praticamente ogni nome è accompagnato da un attributo o da un complemento di specificazione: «questa pagina», «stanza disabitata» (v. 1), «segiola rotta» (v. 2), «pacco di giornali» (v. 3), «tregua dell'uso» (v. 6), «ultima sosta» (v. 7), «orizzonte della casa» (v. 8), «luce chiara», «loro tramonto» (v. 9). La pagina regge i due nomi del predicato «una stanza disabitata» (v. 1) e «l'ultima sosta degli oggetti» (v. 7); l'azione del poeta si attua sui due complementi oggetto disgiuntivi «una seggiola rotta / o un pacco di giornali» (vv. 2-3) e si articola nelle due proposizioni coordinate (vv. 2-3). Anche la frase successiva è composta da una coordinazione copulativa (v. 6); conclude il testo il doppio complemento, somma di moto da luogo e moto a luogo, «dall'orizzonte» (v. 8) e «nella luce» (v. 9).

Se una poesia può diventare una stanza, allora un intero libro può essere la casa che la contiene. L'autore allarga l'azione della metafora in un altro celebre componimento:

bisognerebbe fare alla fine d'ogni libro
una piantina. Non un indice, piuttosto
una planimetria delle sue parti,
descrivendo le fondamenta,
i suoi diversi accessi, le stanze,
i servizi e i disimpegni.
Bisognerebbe precisarne anche
la capienza ed i costi, spiegando
l'ammontare della manutenzione nel tempo.
Svelare così l'ossatura del cantiere,
le sue membra nascoste
dal paramento della pagina.
Soprattutto sapere: quale
e quanto il materiale
(legname, pietre, tubature, cemento)? (67)

¹⁵ La logodeissi (o deissi testuale o deissi del discorso) è un uso particolare del meccanismo deittico con cui il parlante, anziché fornire informazioni sulla collocazione spazio-temporale di un elemento nel contesto extra-testuale, si riferisce a un elemento interno al testo stesso e dà informazioni all'ascoltatore su dove cercarlo. (cfr. Vanelli 347-50)

¹⁶ Magrelli ricorre alla logodeissi anche nei testi alle pp. 15, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 64, 245-246, 278, 282, 299-301, 396, 431, 480, 513, 608. Questo dispositivo rappresenta un'ulteriore analogia con Capello, che, seppure in misura minore, ne fa uso nei componimenti alle pp. 102, 122, 134, 249-51.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

L'andamento elucubrante viene qui asciugata fino all'estrema impersonalità. L'unico verbo principale su cui si impernia il componimento, *bisognerebbe* (v. 1), viene ripetuto in anafora al verso 7 e sottointeso ai versi 10 e 13. Regge, dunque, le quattro soggettive con gli infiniti *fare* (v. 1), *precisarne* (v. 7), *svelare* (v. 10) e *sapere* (v. 13). I gerundi *descrivendo* (v. 4) e *spiegando* (v. 8) delle due subordinate modali si riflettono da inizio e fine verso. L'interrogativa indiretta nominale (vv. 13-15) rastrema ulteriormente il linguaggio, fino all'elenco. La cesura ripartisce quest'ultimo verso in quinario + settenario, accentuando lo spazio temporale o, semplicemente, geografico che separa l'impiego di *legno* e *pietre* come materiali da costruzione rispetto a quello di *tubature* e *cemento*. Di nuovo i rari elementi naturali hanno accesso solo se debitamente antropomorfizzati, come indica la scelta del sostantivo *legname*, che denota il legno come materiale da lavoro (cfr. Battaglia VIII 930). L'organizzazione frasale predilige anche qui la ramificazione. Oltre alla serie delle quattro infinitive, interviene, infatti, il complemento oggetto composto da endiadi, dove il secondo elemento svolge una funzione epesegetica nei confronti del primo: «una piantina [...] / una planimetria delle sue parti» (vv. 2-3), «l'ossatura del cantiere, / le sue membra nascoste» (vv. 10-11); o costituito da aggiunzioni in asindeto: «le fondamenta, / i suoi diversi accessi, le stanze, / i servizi e i disimpegni» (vv. 4-5).

Lo spazio poetico di Cappello difficilmente assume l'assetto del quaderno,¹⁷ in favore di *carta*, *foglio* e *pagina*, ma anch'esso possiede i connotati di un mondo a sé stante. È possibile notarlo innanzitutto in "Poiein", primo componimento della sezione "Restare" di *Mandate a dire all'imperatore*. I versi iniziali «tu sei di qui, di questo mondo / l'ombra delle tue dita si stampa / sul candido del foglio, la punta della penna; / stai dentro le parole, stai ogni giorno dentro le parole» (283, 1-4) sono rivolti a una seconda persona singolare che rappresenta allo stesso tempo un *tu* generico e l'io che si rivolge a sé stesso. "Questo mondo" (v. 1) potrebbe, poi, designare la realtà citeriore rispetto al confine della pagina, soprattutto se confrontata con l'incipit di "Ombre" «sono nato al di qua di questi fogli» (242, 1) nella sezione "I vostri nomi" della medesima raccolta. L'autore impiega la logodeissi proprio per conferire profondità spaziale alla sua vita al di qua della pagina. Già nella raccolta *La misura dell'erba* era solito farvi ricorso in corrispondenza del discorso metapoetico a proposito del foglio. In quel caso esso era animato da un «inverno fruscante» (134, v. 8) e l'io sosteneva che «fra l'ultima parola detta / e la prima nuova da dire / è lì che abitiamo» (vv. 11-13). Con il ricorso alla prima persona plurale, però, il deittico scelto indica lontananza (*lì* e non *qui*), come se quel mondo citeriore esistesse in poesia ma non in quel foglio particolare.

Tornando a *Poiein*, occorre aggiungere che, se il sintagma *questo mondo* indicasse semplicemente il mondo dei viventi, la facoltà del corpo di lasciare un'ombra sopra il foglio bianco ne costituirebbe la prova di appartenenza. Allora «la punta della penna» (v. 3) potrebbe essere un secondo soggetto dopo «l'ombra delle tue dita» (v. 2), al quale è assimilato dall'ordine sostantivo-complemento di specificazione e dall'uso degli articoli determinativi. Oppure potrebbe essere la sua apposizione. La metafora della prima strofa, infatti, funziona proprio in virtù della sovrapposizione tra il buio stagiato dall'ombra e l'inchiostro rilasciato dalla penna.

Il mondo citeriore di Cappello non ridefinisce solo la geografia ma annulla anche la storia: «stare così, senza distanza / tra il tempo e il tempo / la mano e la mano / senza memoria / come una disperazione / o un'infanzia» (206, vv. 11-16). Questi versi concludono "Le poche carte", pubblicata nella raccolta *Dentro Gerico*. Seguono l'epiteto *scriba assiro*, che il poeta si assegna, e la sineddoche di sapore magrelliano «questi occhi / specchio immobile dell'iride» (v.

¹⁷ Il quaderno compare nella raccolta di poesie per bambini di Cappello *Ogni goccia balla il tango* (Rizzoli 2014). Ne *Il riccio* si legge che «arriverà l'inverno / col vento frizzantino / è scritto nel quaderno / del giorno che si accorcia» (345, vv. 8-11). La scelta del termine, allora, è ricaduta sul quaderno in quanto vocabolo incluso nel lessico infantile.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

9). L'allitterazione di /z/ (vv. 11, 14, 15, 26) attraversa questa sorta di augurio che l'io indirizza a sé stesso e che organizza biforcando il complemento di privazione (vv. 11, 14) e gli estremi della similitudine (vv. 14-15), e raddoppiando nel medesimo verso, quasi in un'epanalessi, i sostantivi *tempo* (v. 12) e *mano* (v. 13). Questo rimbalzo di suoni, quindi, suggerisce esso stesso un annullamento del tempo, che, all'interno dei versi così scanditi, gira secondo un moto circolare.

La costruzione di identità passa anche attraverso la lettura e la ricerca di modelli. Cappello ne trova uno in Umberto Saba, a cui dedica l'omonimo testo in *Aspetto di volo* (Crocetti, 2006), sezione "Il settimo cielo". I versi formano una lunga metafora marina ambientata sulla pagina poetica: «e quanto il mare / o l'ansito delle navi a vapore / sbioccate là sui fogli» (106, vv. 6-8).¹⁸ L'autore omaggia Saba di una preziosità lessicale denunciata dalla scelta di un verbo così scopertamente letterario come *sbioccare* (cfr. Battaglia XVII 676). La «brama d'Odisseo» (v. 10) collega "Umberto Saba" a "Una lettura",¹⁹ collocato appena due pagine dopo. Quest'ultimo testo mostra il poeta immerso nella lettura dell'*Odissea* durante un giorno di pioggia: «pioveva fuori, / dentro l'oscillare del pendolo / tagliava minuti e il frusciare / teso dei fogli» (108, vv. 18-21). I fenomeni meteorologici rimangono ai margini del testo poetico poiché incorniciano semplicemente l'atto della lettura, dentro la quale si trova un contesto che il poeta può più facilmente vivere.

Come rilevato in "Poesia scritta con la matita" e in "Oggi. Scrivere il nome", l'infanzia è un caposaldo della poetica di Cappello, segnando un allontanamento rispetto a Magrelli. Sol tanto in "Qui sto senza paesaggio" è possibile rintracciarne un riferimento e non è un caso che il testo non appartenga a *Ora serrata retinae*, bensì a *Nature e venature* (Mondadori, 1987). A tal proposito, secondo Francucci, «la natura metaforizzata di OSR [...] non regge più [...] perché il soggetto ha perso la tranquillità dell'agricoltore» (115) nel passaggio alla seconda raccolta. I versi centrali di "Qui sto senza paesaggio", che apre la sezione "Fenomeni", pur non stravolgendo la poetica del libro precedente, inseriscono un elemento di novità: «ma già da piccolo / per gioco stendevo una coperta / nella stanza, sopra mucchi di carta, / ed era un panorama» (Magrelli 161, vv. 4-7). Permane la geografizzazione dello spazio poetico («una campagna / fatta ad artificio, vv. 3-4; «io faccio la terra», v. 11) ma con una profondità diacronica che si allunga fino all'infanzia del poeta. A quel tempo i fogli non potevano ancora trovarsi razionalmente organizzati nell'oggetto libro, ma formavano *mucchi di carta* (v. 6) non troppo diversi dal materiale poetico grezzo indicato in conclusione di "Bisognerebbe fare alla fine d'ogni libro".

5. Il mondo ulteriore

Occorre ora analizzare quei testi che tentano di rappresentare il mondo ulteriore rispetto ai confini dello spazio poetico. Nel *corpus* preso in esame, il fenomeno non interessa il discorso

¹⁸ Dopo la metafora nautica, Cappello ne genera una ferroviaria in un altro testo dedicato a una figura cara. *Bella scrittura*, nella sezione eponima di *Stato di quiete*, è dedicata alla nipote Chiara. L'autore costruisce per lei questo nuovo mondo all'interno del foglio scritto: sulle «rotaie della pagina a righe» (391, v. 1) la biro «è una locomotiva e traina il suo convoglio nell'alba» (v. 9).

¹⁹ Anche in *Interno giorno* (*Dentro Gerico*) la pagina non compare come supporto per la scrittura bensì come oggetto di lettura: «leggendo / uno spartito che trattenga il cielo / alto, sempre alto, per ogni pagina ascoltata» (199, 2-4). Qui la lettura è metaforizzata nell'ascolto; il titolo conferma la consueta ambientazione domestica; il fuoco si trova ora nella similitudine «qualcosa come uno stormo si stacca / in fuga dall'incendio» (vv. 13-14).

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

metapoetico di Magrelli, mentre è rintracciabile in quello di Cappello. Un primo riferimento si trova nella sezione “Arie” di *Aspetto di volo*, nel testo “Dietro i vetri”:

compunto, quasi un monaco, d'amore
lascio le carte, vado verso dove
il sole fra le tende alla finestra
è smania, lumene scaleno d'ambra
sull'angolo del tavolo o una sosta;
scosto le tende, roveti dai vetri
e da me stesso e il mordere dell'ansia,
fuori il ciliegio è immerso nel sereno
ma dentro il sole, fertile nell'aria
trema ogni foglia che non è più foglia
e la foglia che era adesso va via
e salpa la sua prora d'allegria. (118)

I dodici endecasillabi presentano accenti nelle sedi pari, con l'unica eccezione del verso 11. Le figure di suono si ripetono copiosamente. La rima *via* : *allegria* (vv. 11-12) è preceduta dalle assonanze *amore* – *dove* (vv. 1-2), *ambra* – *ansia* – *aria* (vv. 4, 7, 9). Le allitterazioni interessano consonanti singole: /m/ (v. 1, 7), /v/ (v. 2), /l/ (v. 3, 9, 12), /r/ (v. 12); o in abbinamento con nessi consonantici: /r/, /t/ e *tr* (v. 6). Interviene, poi, una combinazione di figure di ripetizione che interessa il sostantivo *foglia*, prima in epanadiplosi (v. 10), poi in epifora (vv. 10-11). Il soggetto grammaticale delle prime tre proposizioni principali (vv. 2, 6) corrisponde all'io poetico, ma viene immediatamente soppiantato da soggetti naturali, che intervengono prima nelle subordinate (v. 4), poi nelle coordinate alla principale (vv. 8, 9, 10, 11). L'io rimane imprigionato (*monaco*, v. 1) dentro il suo laboratorio poetico (*tavolo*, v. 5), da cui osserva il brulicare di vita vegetale: *tende* (vv. 3, 6), *finestra* (v. 3) e *vetri* (v. 6) lo mantengono separato dall'esterno. Anna De Simone descrive, infatti, questa separatezza come «contrasto tra alto e basso, nuvole e terra, libertà e costrizione» (79). La contrapposizione si chiarisce anche con l'antitesi *fuori* (v. 8) – *dentro* (v. 9). Egli percepisce il sole per l'incidenza dei raggi sopra il tavolo (vv. 3-6) e osserva i roveti attraverso il vetro della finestra (v. 6).

Lo stesso si verifica in “Scrivi lune” [Scrivere luna], testo in friulano pubblicato in *Dittico* (Liboà, 2004), nella sezione “Inniò” [In nessun luogo]: «dentri i lusî de lune / ch'ò viôt lusî come perfete sul fuei / cumò ch'ò le ài scrite» [dentro lo splendore della luna / che vedo splendere come perfetta sul foglio / adesso che l'ho scritta] (215, vv. 5-7). Il fenomeno di incidenza del raggio lunare, come avvenuto per quello solare, ne permette la ricezione. In *Scrivi lune*, però, il verso 7 rivela che la percezione ottica di quel raggio è resa possibile non dall'evento fisico, bensì dalla scrittura poetica. Scrivere la parola, allora, è condizione ontologica di esistenza dell'elemento che corrisponde al suo significato, proprio come in *Poiein* la facoltà di lasciare un'ombra sul foglio bianco costituiva una prova di appartenenza al mondo umano. In “Dietro i vetri” soltanto il *ciliegio* (v. 8) viene descritto nel contesto naturale. La sua foglia, animata dal vento, suggella il definitivo allontanamento dal campo visivo del poeta (vv. 9-11), reso stilisticamente dalla metafora nautica (v. 12).

Nuovamente nella sezione “Inniò” di *Dittico* interviene il vento: «il cîl cence nî niulis / nî vint, nol môf li' jerbis dal zardin / nî frint ramaç o flôr dai miei pensîrs» [il cielo senza nuvole / né vento, non muove le erbe del giardino / né fronda ramo o fiore dei miei pensieri] (223, vv. 4-6). La natura è ancora limitata alla porzione di giardino visibile dal poeta alla finestra. Il vento, però, mentre in *Aspetto di volo* suggellava la distanza tra l'elemento naturale e il campo d'azione del poeta, in *Dittico* assimila i suoi *pensîrs* alle *jerbis dal zardin* e al tricolon *frint, ramaç, flôr*.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

In “Dietro i vetri” un’ulteriore antitesi contrappone gli stati d’animo indicati dalla parola iniziale (*compunto*, v. 1), da quella mediana (*ansia*, v. 7) e da quella finale (*allegria*, v. 12). Il termine incipitario appartiene al lessico dotto (cfr. Battaglia III 435), così come *prora* (cfr. Battaglia XIV 678), collocata al centro del verso conclusivo (v. 12). Anche in questo caso viene mantenuta la triangolazione grazie a un terzo termine dotto, *lumine* (v. 4) (cfr. Battaglia IX 278).

Lo stato di ansia collega, inoltre, “Dietro i vetri” con “Il calabrone”, dopo sole due pagine; si assiste ora all’ingresso fisico del mondo naturale all’interno del laboratorio del poeta:

c’è un’ansietà d’attesa nella stanza:
il calabrone è un acino di rabbia.
Ha descritto da parete a parete
spigoli d’aria. Ha cabrato e picchiato.
Sfiorato sul tavolo frontespizi
e costole, cime di suppellettili
le rime di me trascritte sui fogli.
Ho spalancato tutte le finestre,
abbandonati i fogli. Fuori il sole
è fiorito sui rami, sorridente
fra me che scrivo e la parola niente. (120)

Questa serie di undici endecasillabi racconta il viaggio dell’insetto nella stanza del poeta. Ora il *tavolo* (v. 5) ingombro di *frontespizi* (v. 5), *costole*, *suppellettili* (v. 6), *fogli* (v. 7) smette di essere una geografia personale del poeta per diventare una sorta di mondo in miniatura che il calabrone attraversa. L’animale vi esegue sopra delle precise manovre di volo (v. 4): *cabrare* (cfr. Battaglia II 473) e *picchiare* (cfr. Battaglia XIII 341) appartengono al lessico tecnico dell’aeronautica e indicano, rispettivamente, impennare e scendere secondo una traiettoria molto inclinata. Il mondo esterno rimane, come sempre, precluso all’io poetico (*stanza* v. 1, *parete* v. 2, *finestre* v. 8, *fuori* v. 9), nemmeno il *raid* del calabrone può cambiare questa condizione, rimarcata ulteriormente dalle anafore: gli unici due termini che vengono ripetuti sono proprio *parete* (v. 3) e *fogli* (vv. 7, 9). Nonostante l’abbandono momentaneo del lavoro (v. 9), le finestre spalancate (v. 8) permettono soltanto la consueta osservazione del giardino. Il sole beffardo può solo filtrare attraverso gli alberi e sogghignare al poeta già dimentico dell’intruso e ormai annichilito (v. 11).

Nonostante ciò, è possibile individuare un caso in cui l’io del poeta si trova effettivamente fuori di casa, ma non per questo riesce a fare veramente parte del mondo esterno. “Ipermmercato, mezzogiorno”, pubblicata in *Dentro Gerico*, comincia per l’appunto con il verso «aspetto in macchina qualcuno» (203, v. 1), che lo confina ancora una volta dietro a un vetro, attraverso cui osserva la realtà, stavolta del tutto antropizzata. Egli non si trova nel suo laboratorio, questo non è il luogo per la scrittura, infatti «sudano i pollici giocando sul volante» (v. 15).

6. Conclusione

La campionatura del lessico metapoetico ha permesso un confronto tra Magrelli e Cappello basato sui vocaboli inerenti alla scrittura a mano *carta*, *gomma*, *matita*, *pagina*, *quaderno*. L’analisi del *corpus* dei testi si è sviluppata secondo quattro snodi principali.

La matita è lo strumento di scrittura impiegato da entrambi i poeti. Magrelli la esalta come oggetto che compie una metamorfosi e che, così, permette l’astrazione del corpo fisico. Anche per Cappello questo strumento conduce a una trasformazione ma le è devoto, innanzitutto, in virtù della sua cancellabilità perché permette di tornare indietro fino all’infanzia,

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

cronotopo da lui agognato. Solo in seguito al *flashback* l'io poetico può tentare la ricerca della propria identità e sperare di compiere la metamorfosi nel proprio nome.

Entrambi descrivono i propri laboratori poetici. Per Magrelli la scrittura consiste in una compieta laica onorata ogni sera prima di dormire. Per descrivere questo atto impiega delle metafore naturali in cui il soggetto ricopre sempre un ruolo subalterno rispetto alla vita della parola poetica, che prolifera indipendentemente da lui. Cappello, invece, impiega la metafora naturale con parsimonia, preferendo descrivere il proprio laboratorio a partire dal tavolo ingombro di libri, tra i quali conduce una *quête* senza fine verso la propria identità.

La pagina, il foglio o il quaderno, cioè il supporto su cui i poeti scrivono, diventa un succedaneo della realtà, al punto che gli conferiscono le caratteristiche di un mondo a sé stante. L'impiego della metafora si propaga in Magrelli, poiché funge da imbuto attraverso cui filtrare il mondo. L'io poetico rimarca, così, la propria subalternità rispetto agli accadimenti raccontati sulla pagina e delinea uno spazio claustrofobico che al contempo lo imprigiona e lo difende. In realtà egli vi si accomoda, al punto che non cerca mai di uscirne. Anche Cappello sceglie di abitare nel suo *aldiquà*, che non vanta solo un proprio assetto geografico ma persino un annullamento della storia, capace di far vivere l'io poetico in un cronotopo simile a quello della propria infanzia. Magrelli bandisce, invece, pressoché totalmente la memoria dalla propria riflessione sulla scrittura.

Nel *corpus* di Magrelli il mondo naturale rimane assente, mentre in quello di Cappello si articola secondo l'antitesi dentro/fuori. La pratica della scrittura è confinata, come chi la esegue, all'interno del laboratorio, da cui si può soltanto osservare una porzione circoscritta di paesaggio. Se un animale vi entra all'improvviso, l'ordine non ne risulta mutato; se il poeta arrischia un'uscita, rimane comunque chiuso dentro all'automobile.

Magrelli e Cappello impiegano, dunque, il medesimo lessico concreto e quotidiano per costruire ciascuno il proprio cosmo al di qua della pagina. Entrambi i soggetti poetici vi rimangono al contempo protetti e bloccati, l'uno da un filtro a senso unico, l'altro da un vetro infrangibile; l'uno vi assiste alla proliferazione delle parole, l'altro vi ricerca le proprie radici. Pertanto, il confronto tra due esperienze poetiche piuttosto diverse ha trovato uno spazio d'intersezione nei campi semantici relativi allo strumento, al supporto e al laboratorio della scrittura, che ciascuna ha sviluppato secondo le proprie peculiarità.

7. Bibliografia

Baldini, Raffaello. *Intercity*. Einaudi, 2003.

Battaglia, Salvatore, e Giorgio Bàrberi Squarotti. *Grande dizionario della lingua italiana*. Utet, 1961-2002.

Bonito, Vitaniello. *La poesia di Cosimo Ortista e Valerio Magrelli*. Clueb, 1996.

Borio, Maria. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.

Cappello, Pierluigi. *Un prato in pendio. Tutte le poesie 1992-2017*. Rizzoli, 2018.

De Simone, Anna. "La memoria e il tempo nella poesia di Pierluigi Cappello." *Tratti. Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero*, vol. 65, 2004, pp. 77-98.

Diaco, Francesco. "Riflessioni sul primo Magrelli." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, vol. 6, 2016, pp. 173-203.

Farinelli, Franco. *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Einaudi, 2003.

Fo, Alessandro. "Io appartenevo al cielo: la poesia di Pierluigi Cappello." *Cappello*, pp. 9-57.

Gli strumenti della scrittura

Silvia Fantini

- Francucci, Federico. "Il sonno, il soggetto, il 'cielo del cervello': una linea della poesia di Valerio Magrelli." *Studi novecenteschi*, vol. 65, 2003. pp. 99-131.
- Gorni, Guglielmo. *Metrica e analisi letteraria*. il Mulino, 1993.
- . "Metafore del far poesia nella poesia del Novecento." *Italianistica*, vol. 28, 1999, pp. 401-17.
- Handke, Peter. *La storia della matita*, trad. it. di Emilio Picco, Guanda, 1992.
- Inglese, Mario. *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*. Longo, 2004.
- Magrelli, Valerio. *Il commissario Magrelli*. Einaudi, 2018.
- . *Le caviglie. Poesie 1980-2018*. Einaudi, 2018.
- Mazzoni, Guido. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia." *Ticontre: Teoria Testo Traduzione*, no. 8, Nov. 2017, www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236. Accesso: 30 maggio 2020.
- Roncalli, Luciano. *Versi a matita*. Ibiskos, 1991.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. il Mulino, 2018.
- Stroppa, Sabrina. Introduzione. *Ora serrata retinae*, di Valerio Magrelli, Ananke, 2012, pp. 5-24.
- Teresa di Calcutta. *La mia vita*. Rusconi, 1990.
- Testa, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi, 2005.
- . "Il codice imperfetto della 'nuova poesia'." *Nuova corrente*, vol. 89, 1982, pp. 535-84.
- Vanelli, Laura. "La deissi." *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi et al., il Mulino, 1991-1995, vol. III, pp. 347-50.
- Villalta, Gian Mario. "Non un milligrammo in meno. Da *Il me Donzel* ad *Aspetto di volo*." *Capello*, pp. 59-85.